

UNA APROXIMACIÓN AL OBRERO EN EL FILM *METRÓPOLIS* (FRITZ LANG, 1926) A TRAVÉS DE LAS IMBRICACIONES HISTÓRICO-ESTÉTICAS.

José Valentín Serrano García

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga

La cinta más conocida de Fritz Lang, *Metrópolis* (1926), sigue estando hoy en día considerada una de las obras culmen del cine fantástico¹. Aunque no es de nuestro interés entrar en un arduo debate acerca de la idoneidad de catalogar genéricamente las películas de forma tan cerrada (cómica, histórica, terror...), sí que debemos tener presente que no debemos fiscalizar nuestras interpretaciones a partir de denominaciones didácticas y reduccionistas o, como en el caso del género fantástico, equívocas. No se trata ya de dar la razón al autor de *Rayuela* cuando este aseguraba que entre la realidad y la ficción hay intersticios², sino de comprender que el hombre necesita clarificar expresivamente sus sensaciones y vivencias mediante la creación artística, y que esta siempre abre las puertas al mundo de la fantasía. Lo cierto es que las sociedades exigen y viven de fábulas, sin que por ello contradigan la historia, siendo obligatorio aceptar que ambos polos –mito y realidad–, aun diferentes en procedimientos, expresan ideas similares gracias a parámetros ciertamente desiguales.

Por ello, todo estudio de una obra de arte debería interpretar la potencia mítica de su estética (la semántica) para después establecer sus posibles analogías y relaciones con el contexto histórico, resultando de dicho esfuerzo el enriquecimiento mutuo y una mayor comprensión de aquello que nos hace humanos. Eso es lo que haremos en el viaje que planteamos a continuación a través de una película que pretende ser futurista, que recurre al pasado a modo de licencia artística y que, como no podría ser de otro modo, queda determinada por un pensamiento y creación enmarcados en su presente, la República de Weimar. Huelga decir que dado el poco espacio del que disponemos para defender esta tesis, intentaremos que el estudio tenga un valor introductorio y sugerente.

COMPARACIÓN ENTRE HISTORIA Y PELÍCULA:

Un primer vistazo sobre nuestro film parece repudiar y abrazar a partes iguales el momento histórico en el que *Metrópolis* se gestó. Desde una perspectiva tecnológica, protagonista indiscutible de la cinta, la Babel de Fritz Lang se hace

eco de los avances industriales de la época. La industria del acero, el automóvil, los procesos químicos, la maquinaria, el sector aeroespacial y la fabricación de equipos electrónicos³, adalides de la segunda revolución industrial, emergen en la película de uno u otro modo: la apología del acero en inmensas máquinas metálicas, el aluvión de automóviles que infestan las carreteras, los aviones sobrevolando la ciudad a baja altura o los aparatos electrónicos. Empero, los sectores punteros germanos, tales como el médico (remedios contra la sífilis, aspirina), óptico (vidrio óptico) o el de los tintes sintéticos no aparecen, a priori, por ningún lado⁴. Más difícil es evaluar la historicidad de las arquitecturas urbanas. En efecto, se reconocen proyectos futuristas y expresionistas, incluso con nombre propio (Eric Mendelsohn, Sant'Elia, Martin Wagner...), algunos de los cuales se estaban realizando -o se suponía que iban a realizarse- en el agitado Berlín de entreguerras⁵. Sin embargo, la delgada línea que separa en este caso las utopías urbanísticas de vanguardia de los auténticos resultados posteriores es difícil de resumir ahora: como ejemplo, obsérvese que los rascacielos eran y son una realidad en lugares como Manhattan, pero los automóviles siguen sin circular hoy en día por elevados viaductos dentro de las ciudades.

Volviendo al tema tecnológico, pareciera que el ojo de Lang prefiriera adentrarse en los mecanismos y procesos de producción más que en los resultados. Al fin y al cabo, no queda muy claro qué producen las máquinas en *Metrópolis*, pero sí que absorben a miles de trabajadores, hecho que era bien conocido por los más de 240.000 empleados textiles y los cerca de 190.000 en el sector eléctrico y mecánico del Berlín de Hindenburg⁶. Las máquinas que aparecen, por otro lado, terminan siendo muchas veces un híbrido entre la forma y tamaño de los motores térmicos y eléctricos de la época⁷ y las típicas invenciones propias del juego creativo, necesarias para que el espectador comprenda, por impacto visual, un contenido crítico. En efecto, una sociedad tan obrerizada como la alemana debía de ser consciente de que la vida había quedado fiscalizada por el trabajo en las máquinas y aquí es donde una película tan política como *Metrópolis* tenía algo que decir: dos millones de marcos, treinta mil extras y una *première* a la que acudieron más de diez mil personas así lo indican⁸. Si tenemos en cuenta la fatal situación social de la Alemania de entreguerras (espartaquismo, algaradas callejeras, alto índice de paro...) comprenderemos aún mejor el porqué en los barrios obreros se escuchaba en ocasiones un lamento que, traducido, decía así:

Quién no haya estado nunca en Mix y Genest,
en Schwarzkopf, AEG y Borsig,
no conoce la crueldad de la vida,
¡aún tendrá que descubrirla!⁹

Viajemos, pues, al infierno de lo real, a la vida en las fábricas, y accedamos a la presencia de verdaderas problemáticas históricas aplicadas a la cinta. Para este

punto seguiremos las teorías de Lewis Mumford¹⁰, pues nadie como él supo ver con tanta claridad -en 1934- tres diferentes estados de la evolución tecnológica en su relación con la cultura. Las llamó *fase eotécnica* (siglo X-XVIII), *fase paleotécnica* (desde la primera Revolución Industrial hasta la propia redacción de su libro) y *fase neotécnica* a aquella que era susceptible de ser dilucidada en nuevas características que habrían emergido a principios del siglo XX. Huelga decir que Mumford no fue el primer historiador que empezó a establecer la separación entre estas tres fases, pero sí el primero que dio forma, rigor y completitud a aquellas¹¹.

Partimos de la base de que la visión técnico-industrial presentada en *Metrópolis* tiende a situarse en un marco vital profundamente paleotécnico, aún cuando los objetos, edificios y estética sean *notablemente* neotécnicos. De este modo, las problemáticas obreras y maquinistas de *Metrópolis* tienden a situarse en un plano en gran medida anacrónico y desfasado, en contraste con los recurrentes elementos visuales, neotécnicos en su mayor parte. Así que aún cuando *Metrópolis* fuera una película de ciencia ficción (algunos así lo consideran), su planteamiento no está carente de realidades históricas, pasadas, presentes y futuras que se dan cita en un universo fantástico susceptible de ser descodificado a partir de las vivencias, experiencias y estudio de estas fases tecnológicas. Veamos pues.

La fase Paleotécnica, aquella que tan duramente criticaran Friederich Engels y Karl Marx, empezó a ser vituperada al por mayor tan pronto como esta empezó a desvanecerse. De ahí que no resulte extraño que algunas de las críticas más completas empiecen a eclosionar en los años 20¹². Como Mumford afirma tajamente, «el éxito de la fase Paleotécnica sólo puede ser medida en términos de la tabla de multiplicar»¹³, dado que mientras el gigantismo de la maquinaria se hacía con todo el medio, el gasto energético era demasiado exagerado para sus logros reales¹⁴, siendo esto extensible al desmedido e innecesario del hierro en todo tipo de construcciones a lo largo del siglo XIX y principios del XX¹⁵. Trasládense dichas características a *Metrópolis*. Mumford agrega que, durante el régimen paleotécnico, los valores vitales son defenestrados a favor de los pecuniarios, los verdaderos líderes del nuevo paraíso paleotécnico: el trabajo, por tanto, deja de ser una parte necesaria del vivir para convertirse en un fin¹⁶. En este contexto, la sentencia de Kant: «Todo ser humano debería ser tratado como un fin, no como un medio» perdía todo su significado. Como se podrá observar, todo lo comentado puede aplicarse perfectamente a la filosofía que el gran jefe de *Metrópolis* (Joh Fredersen) impone sobre el obrero.

Lo paleotécnico es también un enemigo acérrimo de cualquier tipo de deleite sensual¹⁷, pues el aprendizaje rutinario, la pasividad del trabajador y la repetición por la repetición se convierten en el día a día de los obreros industriales¹⁸: los sabores, olores, sonidos y colores se vuelven grisáceos o desaparecen¹⁹. Tal es la naturaleza de la ciudad subterránea de *Metrópolis*, tal fue el presagio protestante germano en su extremismo: los caminos de los sentidos fueron defenestrados,

las imágenes desaparecieron de la arquitectura, los estampados de las vestimentas eliminadas...²⁰ Los párrafos de Engels contribuyen a hacernos una idea más completa de este sórdido infierno:

Se producían explosiones de gas en una u otra mina, casi todos los días. La acumulación de gas de ácido carbónico sofocaba a todo el que entrara allí. (...) Los niños se tendían cerca de la chimenea en el suelo tan pronto como llegaban a casa, y se quedaban dormidos inmediatamente sin ser capaces de tomar algo de comida, y tenían que ser lavados y colocados sobre sus camas mientras estaban dormidos; con frecuencia sucedía que se recostaban camino a casa y eran encontrados por sus padres ya tarde en la noche dormidos en el camino. (...) En casi todos los distritos mineros toda la gente que compone el presidium de los jurados son, en casi todos los casos, dependientes de los dueños de la mina y donde éste no era el caso, la costumbre desde tiempos inmemoriales asegura que el veredicto era: Muerte accidental²¹

De dichas líneas hay una serie de datos que deben ser valorados en su justa medida. De un lado tenemos el dato de la polución ambiental de las fábricas, ese «gas de ácido carbónico» que ya había desaparecido prácticamente en las industrias de los años 20. Empero, *Metrópolis* nos presenta una densa niebla la primera vez que el «mediador» entra en las salas de máquinas. De otro lado, el indescriptible cansancio y las exageradas muertes accidentales, problema que *Metrópolis* también actualiza a pesar de su tendencia a la obsolescencia en la época que se gestó el film.

La fase neotécnica, por su parte, la podemos considerar más bien un desideratum que una fase real, al menos durante los años 20 y 30. Mumford nos advierte:

Al tratar la fase neotécnica, me he preocupado más de la descripción y la realidad que de la predicción y la potencialidad (...) estamos aún en plena transición (...) En las grandes zonas industriales de Europa Occidental y América la fase paleotécnica está aún intacta (...) Un presente pseudomorfo donde se insinúan nuevas estructuras (...) estamos en un período mesotécnico²²

Esta advertencia nos sirve para observar mejor una de las características que hacen tan original la distopía de *Metrópolis*, al ponerla en relación con películas como *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) y enfrentarla con otras como *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936). En vez de plantear un presente o futuro donde se introduzcan las que parecían ser consideradas en el momento como positivas innovaciones neotécnicas, la desconfianza filosófica y artística germana en el progreso y en la ciudad hace que la expresión de los problemas humanos en el nuevo entorno se realice echando

mano de la lección paleotécnica. A pesar de ello, un breve recorrido por algunas características neotécnicas nos permite observar no sólo contraste con *Metrópolis*, sino también coincidencias propias de las modificaciones en la visión tecnológica. Tal es el caso de la búsqueda de la estética y belleza como necesidad humana²³ en cada uno de los elementos visuales de *Metrópolis*, impensables en el mundo del siglo XIX, donde la poca presencia del diseño industrial o la inexistencia de los grandes reformadores de la arquitectura (Un Loos, un Gropius, un Le Corbusier) habían originado un mundo sumamente deleznable: el imperativo de embellecer las aberraciones tecnológicas es considerada por Mumford como una de las características sobresalientes de la edad neotécnica. *Metrópolis* también coincide con algunas innovaciones neotécnicas de obligada presentación: la luz, las telecomunicaciones o la tecnociencia: «La ciencia, al unirse a la técnica, elevó por así decirlo el techo de la realización técnica y amplió su potencial de crucero»²⁴. Es más, Mumford llega a afirmar que la principal iniciativa viene del científico, y que la invención es un producto derivado. Algo semejante a lo que ocurre con el personaje de Rotwang, uno de los artífices de *Metrópolis* y del robot María.

Pero la generalidad filmica consiste, en realidad, en el contraste con el neotecnicismo. Una de las características, la reacción contra el gigantismo a favor de las fábricas y artilugios pequeños no la encontramos en *Metrópolis*, si bien tampoco en la mayoría de las de la historia del cine de ciencia-ficción. La estética de la enormidad paleotécnica sabemos que nunca ha perdido predicamento, igual que una característica crucial de la nueva fase tecnológica: la liberación del trabajador gracias al automatismo, mil veces usada en tantas películas, pero un problema evidente en la primera mitad del siglo XX. En el período de entreguerras la automatización de las máquinas empezó a instalarse en las fábricas como un alivio se instala en el alma ante un deseo cumplido. La automatización fue un paso más en la búsqueda de la precisión matemática, de la economía física, la pureza química, la limpieza quirúrgica, la reducción de las jornadas de trabajo, la desaparición de la disciplina militar, los estudios fisiológicos-ecológicos de algunos pioneros o la crítica a la excesiva especialización-maquinización del mecánico²⁵. *Metrópolis* parece olvidar por completo esta conquista que, al menos a priori, se hubiera presentado ante los obreros de las máquinas del film como un gran alivio. *Metrópolis* no sólo desconfía de un futuro automático, sino que retoma la peor tradición paleotécnica de la esclavización –bien conocida en una Alemania sometida a rápidos cambios– para hacer comprender un mensaje más allá de las apariencias histórico-formales

En definitiva, parece que las promesas neotécnicas fueron ignoradas en su mayor parte por la visión futurista de Thea Von Harbou, coguionista y autora de la novela homónima. Y en ello tiene que ver bastante que *Metrópolis*, obra de arte, no se interesa por la historicidad del nivel meramente material y/o sus posibles mejoras (neo) técnicas, sino en los efectos humanos, metafísicos y políticos de la

tecnología –en el sentido más amplio de la palabra-. Repitámoslo una vez más: máquinas, arquitecturas y obreros son, pues, los grandes temas de un film donde la historia brilla en el uso ideológico de unos recursos estéticos coetáneos, y el mito artístico en la manera de organizarlos y plasmarlos. Analizar este inseparable binomio en factores segregados terminaría convirtiéndose en un ejercicio largo y tedioso que empobrecería lecturas mucho más sugerentes y coherentes con el universo fílmico.

LA IDEOLOGÍA, NEXO DE UNIÓN ENTRE HISTORIA Y PELÍCULA.

A pesar de todo, está claro que no podemos negar que *Metrópolis* es hija de su tiempo y, por tanto, no podemos dudar de que posea una historicidad inherente. Un estudio histórico-artístico debe ser capaz de demostrar que nuestra película es producto de algún tipo de ideología y sociedad real a enmarcar en la Alemania de principios de siglo. Para acometer un verdadero estudio, más allá de establecer ese juego comparativo formal e instrumental que antes hemos seguido, hemos de comprender mínimamente el campo de cultivo ideológico (a nivel tecnológico y social) del que surgió nuestro film²⁶. Sólo entonces estaremos preparados para analizar unificadamente historia y arte, realidad y mito en el comportamiento y acción de los obreros.

Que la mayoría de hitos bibliográficos sobre filosofía de la tecnología tuvieran lugar en Alemania entre las fechas de 1877 y 1931²⁷ resulta ya una clara advertencia sobre cuál era una de las grandes problemáticas estructurales de la nueva potencia mundial. Incluso libros técnicos de divulgación se vendieron como ningún otro en los últimos años de la década de los años 20²⁸. Las buenas reflexiones surgen cuando las excesivas flexiones abaten las almas de una sociedad en crisis: basta imaginar el trágico efecto de desorientación, desesperanza y destrucción²⁹ que causó la rápida industrialización –y unificación- de finales del siglo XIX en un país que, aún dotado de una prognosis tecnológica a nivel jerárquico, había arrancado de cuajo la profunda espiritualidad y sentido feudal de unas clases populares quasimedievales.

Esta situación, agravada por la derrota de la Primera Guerra Mundial propició meditaciones sin parangón en la contemporaneidad. Pilar Pedraza es una de las pocas expertas que ha sabido subrayar suficientemente el peculiar trasfondo ideológico que recorre *Metrópolis* y como este determina y aúna el anacronismo y resultado creativo:

Las incoherencias, anacronismos e hibridaciones estéticas y tecnológicas de *Metrópolis* no se deben exclusivamente a deslices de la mentalidad y el gusto de Thea Von Harbou o que Fritz Lang no llegara a comprender en qué consistía la relación entre vanguardia y máquina. (...) Surgen, en últi-

mo término de un terreno abonado en la república de Weimar y, aún antes, a lo largo de la industrialización de Alemania. Corresponden a la polémica entre técnica y cultura³⁰

El protagonismo de ese trasfondo ideológico lo ostenta el pensamiento tecnológico, político y social que varios pensadores han dado en denominar modernismo reaccionario³¹ que, aunque no el único, sí que resulta el más original e influyente desde la perspectiva de *Metrópolis*. Muchísimos pensadores alemanes, cuya élite se reunía en torno al poeta Stefan George, encontraron el liberalismo y el comunismo como dos sistemas igualmente insatisfactorios: ambos eran hijos del pensamiento ilustrado³², esto es, del racionalismo reduccionista y/o de la prognosis tecnocrática basada en un progreso que había arramblado con toda la esencia romántica germana. *Metrópolis* quedaba así fuera de los parámetros del cine soviético o americano. Jünger, Sombart, Klages, Niekisch, Spengler, Löwitch o Heidegger son algunos de los nombres más importantes que se suelen barajar al hablar de esta tendencia, a pesar de que no siempre pueden ser considerados un grupo homogéneo. Veamos algunas de las teorías tecnológicas y/o reaccionarias cuya plasmación podemos observar en el ámbito de *Metrópolis* y del obrero:

- A) La técnica conlleva un fatal determinismo: El hombre llega a una situación dramática por culpa de la técnica, que le obliga a un modo de vivir injusto. La técnica conlleva un cambio de mentalidad negativo per se³³. Y ello no es debido meramente ni a sus creaciones ni a su uso³⁴. Spengler primero, Weber moderadamente y Heidegger sobre todo, defienden esta idea.
- B) La técnica devoradora de hombres: Título de una obra de Niekisch (1931). *Metrópolis* supo mostrar metafórica y popularmente dicha idea en la secuencia de los sacrificios humanos ante la Máquina M algunos años antes. Evidentemente, les devora espiritualmente, convirtiéndolos en seres inerciales, en cosas³⁵, en mera mercancía³⁶... como a los obreros de nuestra película.
- C) El mundo reducido al orden, la matemática y la geometría: Es, en efecto, lo que les ocurre a los habitantes de *Metrópolis*. Convertidos en masas geométricas, los obreros no pueden mostrar su humanidad³⁷.
- D) La metrópolis es el corazón del pensamiento técnico: La gran ciudad condensa, con sus servicios, sus fábricas y sus oficinas, la utopía tecnológica. Y dado que las teorías que favorecen y propugnan el mundo tecnológico no buscan potenciar lo humano, sino justamente lo contrario (lo ordenado, lo matemático, lo antirreflexivo), se esconde tras los tecnócratas y científicos un odio, temor e incompreensión por aquello que nos hace humanos³⁸. El resultado se resume en la figura del *blasé* simmeliano: ser indiferente, des-

apegado, sin cualidad pero sometido a la cantidad, arquetipo ciudadano de las sociedades tecnocráticas³⁹.

- E) El trabajador/soldado: Las propuestas éticas y estéticas expresionista, futurista y/o fascistas que juegan un destacado papel en ciertos aspectos de *Metrópolis* establecieron en muchos aspectos un fatal triángulo entre la técnica, lo militar y el arte. Rathenau ya había planteado con anterioridad a la Primera Guerra Mundial que la característica decisiva de la nueva sociedad mecanizada, la homogeneidad, se relacionaba con la valorización de lo meramente material así como con la influencia militar⁴⁰. Fue Ernst Jünger el principal artífice de la estética bélica aplicada al trabajador, sobre todo a partir de sus obras claves *La guerra como experiencia interna* (1922), *La movilización total* (1930) y *El trabajador* (1932), paradigmas todas de la tradición probelicista romántica genuinamente germana⁴¹. En ellas clama por la aparición de un hombre nuevo, el trabajador/soldado, obrero que plantea su estancia en la fábrica como un campo de batalla y cuya victoria significaría el control de la tecnología. La máxima «El frente del trabajo y la guerra son idénticos»⁴² no significa una apología del combate al modo nazi, sino que muestra una comprensión del mundo tecnológico como fenómeno estético⁴³.

Estética susceptible de ser observada en diferentes experimentos de la vanguardia. Antes de que los obreros de *Metrópolis* se movieran por batallones, fieles a la autoridad, y dispuestos a morir defendiendo sus puestos, el influyente director teatral Max Reinhardt había sustraído la humanidad del actor para convertirlo en mero material a organizar⁴⁴. No era el único caso, Kandinsky, Schreyer, Meyerhold, Schlemmer o Kiesler ya había apostado por la frigidéz geométrica, la biomecánica, el futurismo bélico o la fe tecnológica⁴⁵.

EL OBRERO

A continuación, dicho sea con anterioridad, defenderemos la idea de que aquello que la dirección artística de *Metrópolis* está extremando, dramatizando y estetizando son las disposiciones laborales que, en países como Alemania, las fábricas acababan de imponer en la década de los 20⁴⁶. Disposiciones, ordenanzas y métodos de trabajo que sorprendieron tanto a las incrédulas clases humildes trabajadoras como a nosotros nos impacta hoy y ayer esa fantasiosa exageración que alcanzan las salas de máquinas del film. Debemos tener en cuenta además, que, al margen del mito de la oscuridad medieval que Jacob Burckhardt popularizara y al margen de relativizaciones posteriores, ciertos tecnólogos y sociólogos —sobre

todo alemanes- de principios del XX tendieron a sublimar la cultura gremial, lo que acrecentó las dosis románticas de melancolía por el pasado.

El aroma cristiano que exhalaban dichos gremios puede intuirse, de hecho, en la propia sentencia clave del film: «Entre el cerebro y las manos ha de mediar el corazón». Comparemos, pues, gremio y fábrica a la luz de las características estéticas del modo de producción obrero tal y como se muestra en *Metrópolis*, con las melancólicas teorías progremiales de la época como fondo:

- La Disciplina militar de los batallones obreros en *Metrópolis*: Lo que aquí nos interesa es reseñar que los jefes industriales decimonónicos elaboraron códigos de disciplina laboral de origen militar germano-protestante⁴⁷, lo que da una base teórica más a ese planteamiento estético-bélico júngiano que antes comentamos.
- La aceptación del dolor y la sumisión contrastaba sobremanera con el *modus operandi* artesanal. La base de éste era la defensa de la dignidad personal autosuficiente que obedecía al ritmo de su propio cuerpo, vida y proceso social, descansando o cerrando los días que pudiera permitírsele⁴⁸. El horario continuo controlado por los temibles relojes de *Metrópolis* vulneraba una organización que nada tuvo que ver en origen con dicho invento, y donde aquél y la fábrica eliminaron la famosa prerrogativa gremial de suspender el trabajo cuando le placiera al trabajador⁴⁹.
- El poder del reloj sobre el hombre. Los relojes analógicos de *Metrópolis* (a saber, el que preside las 10 horas laborales de los obreros, el que se convierte en la máquina-calvario de Freder –llamada paternóster en la novela de Thea Von Harbou- y, por último, el de la torre de Babel, en el despacho de Joh Fredersen) se convierten en una insignia totémica nada desconocida para uno de los países que más potenciaron la influencia de aquéllos, pero su sentido fílmico se inscribe, además, dentro de una metáfora que engloba en sí misma la deshumanización, cosificación y alienación obreras. ¿Qué inhumanidad conlleva un mundo sometido al reloj? Sobre todo la disociación y olvido del tiempo humano a favor de la reduccionista creencia en un tiempo independiente y matemático sometido al *a priori* tecnocientífico⁵⁰, lo que favorece su papel en la película: atributo de poder, símbolo de la dictadura de las máquinas y determinismo monacal y militar.

Una mirada más atenta al papel histórico del reloj en el mundo laboral del siglo XX no está de más para observar cómo esas ideas generales a las que hemos apuntado se materializan en datos concretos: el despertador fuerza al obrero a levantarse, pase lo que pase, todos los días de su vida, las comidas se encuentran determinadas por horas fijas a las que está obligado a almorzar o cenar, el reloj registrador no permite que los condicionamientos humanos le evadan de sus obligaciones, las horas que cuente el reloj

determinarán tanto su sueldo como el momento de acabar una tarea: los parámetros de medida no se basan en la calidad, sino en la cantidad⁵¹.

Evidentemente, la presencia del reloj en *Metrópolis* es un ejemplo claro de unión entre el accidente histórico y el símbolo mítico:

- La abstracción laboral, por su parte, rompía con la tradición tribal y gremial de agregar al procedimiento físico del trabajo «algo más de lo requerido»: la simbolización y creatividad que relaciona dicho proceso con las vivencias del individuo y su comunidad⁵². En *Metrópolis*, por simpatía, las experiencias del hombre son, al fin y al cabo, las de las geométricas arquitecturas que terminan por no simbolizar nada. Por su parte, la objetualización de los movimientos y acciones significaban lo opuesto de la valoración que los maestros otorgaban a las habilidades intelectuales y afectivas de los aprendices, que ahora ya no eran para nada necesarias⁵³.
- La especialización se convirtió en una de las premisas educativas y laborales más criticadas, en su época y en la actual, por los grandes humanistas, sobre todo porque aquella eliminaba la faceta que hoy en día llamamos social y artística: lo estético y lo técnico ya no eran del dominio de la misma persona y la integridad personal quedaba deshilachada⁵⁴. La especialización rompía con uno de los pactos gremiales por excelencia: «el privilegio de (que cada uno) se demorara con amoroso cuidado en las etapas finales del proceso técnico y transformar la eficiente forma utilitaria en una forma simbólica»⁵⁵.

En general podría decirse que la difusa crítica de *Metrópolis* al trabajo y a la especialización, al situarse en su gran mayoría de parte del determinismo mecánico y técnico, se encuentra en deuda con:

- 1) Voces modernas del siglo XIX como la de Baudelaire⁵⁶.
- 2) Las concepciones generales del ciudadano de a pie, que ve y siente cómo el trabajador se ajusta a las necesidades de máquinas cada vez más diferentes.
- 3) Con los conceptos sociológicos que Max Weber sistematizó en su teoría de la «racionalización», a saber, que la institucionalización del saber tecnocientífico (industrias, máquinas, economía) penetran en el resto de ámbitos de la vida: urbanismo, expresión gestual, tecnificación del trato social⁵⁷... lo que viene a avalar la tesis reaccionaria de que la técnica obreriza toda la sociedad. Todos los habitantes de *Metrópolis* son obreros, porque todos están sometidos a las mismas influencias técnicas.
 - El aséptico silencio, la hastiante repetición y la rutina milimétrica, base de la disciplina militar que presidía las fábricas⁵⁸, resultaron algo insultantemente degradante para aquel hombre de edad madura que hubiera conocido un taller. En primer lugar, porque tanto en los talleres como en los

trabajos de recolección y cosecha el canto interactivo y la charla presidían las acciones. Ahora el ritmo machacante de las máquinas reemplazaba los órganos que tantos talleres habían poseído⁵⁹. El tema de la repetición agotadora también fue motivo de diversos debates. Un alemán, Karl Bücher, publicó poco antes del estreno de *Metrópolis* un amplio estudio donde explicaba cómo la naturaleza cualitativa de las seriaciones rítmicas formales del mundo tribal y artesanal engendraba resultados psicológicos altamente positivos, en contraste con el de la pesada rutina moderna⁶⁰. Y no sólo podemos reducir la obsesión repetitiva de los movimientos de el/los obrero/s de Fritz Lang a la influencia del caldo de cultivo retratado, sino que hemos de ampliarla al propio sonido en *stacatto* de las máquinas, causantes de un nuevo ambiente y sensibilidad industrial.

- También se tildaron de inseguras y temerarias las condiciones de trabajo, tanto por su artificialidad no ergonómica, como por su peligrosidad industrial. Los gremios, controlados por pequeñas comunidades de trabajadores, se encontraban, según Mumford, dirigidas por la prudencia humana⁶¹; las fábricas, por la megalomanía y la ostentación: a mayor tamaño de instalaciones, más poder. La situación resultaba todavía más dramática para aquel que se atreviera a comparar la salud sensorial del artesano con el trabajador, fuera industrial o no. Cualquier ciudadano, de hecho, -sometido a esa obrerización social presentaba, en mayor o menor medida, el siguiente cuadro: la vista dañada por la polución y/o a la mala o artificiosa iluminación; el tacto, degradado por quemaduras o cansado del mismo tipo de texturas pulimentadas; el oído, sometido a decibelios extremos o a molestos ruidos ciudadanos de todo tipo; el paladar empobrecido por la introducción de nuevas sustancias tóxicas en el tabaco, la nueva gastronomía prefabricada o la eclosión de todo tipo de bebidas alcohólicas, etc⁶².

No es, pues, de extrañar que tantas tendencias pseudogremiales aparecieran en este momento de mano del expresionismo (grupos de creadores que conviven juntos, reaparición de las técnicas de la madera...) y de movimientos neorrománticos artesanales que contrastaban sobremanera con los diseños futuristas.

BREVE EPILOGO

Más allá de la excusa del obrero, consideremos la siguiente conclusión: cuando los valores estéticos (belicismo jüngeriano, teatro, expresionismo...) e ideológicos (modernismo reaccionario) son el parámetro de interpretación, la época, los datos históricos y el arte quedan apresados en una unidad indivisible. Del mismo modo que la notable dimensión histórica que demuestra la realidad instrumental y arquitectónica de *Metrópolis* se sublima por los recursos creativos (anacronis-

mos, exageraciones, hibridaciones, omisiones, simbolismos...), la historia realiza e imita las aspiraciones artísticas.

NOTAS

- 1 Véase *Dirigido por*, 279 (Mayo, 1999), pp. 33-35.
- 2 CORTÁZAR, J.: *El sentimiento de lo fantástico*. Conferencia dictada en la U.C.A.B.
- 3 NOBLE, D.: *Una visión diferente del progreso. En defensa del luddismo*, Barcelona, Aikornio, 2000, p. 36.
- 4 CARDWELL, D.: *Historia de la tecnología*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 330-333.
- 5 Para defender suficientemente esta tesis es necesario acudir a una amplia bibliografía. Citaremos un par de ejemplos básicos: STROHMEYER, K.: <Armonía aparente y crisis latente>, en RICHARD, L.: *Berlín, 1919-1933*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 113-124; PEDRAZA, P.: *Metrópolis, estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 36, 41, 51 y 92.
- 6 BRUNN, G. y BRIESEN, D.: <Un archipiélago jerarquizado>, en RICHARD, L.: *Op. Cit.*, p. 55.
- 7 Sentimos no poder expandirnos en este tema. Véase CARDWELL, D.: *Op. Cit.*, pp. 338-352, así como imágenes de dichos motores para establecer ciertas analogías formales.
- 8 CASTRO, A.: <Metrópolis (de Fritz Lang)>, *Dirigido Por*, 270 (Mayo 1999), pp. 52-53.
- 9 BRUNN, G. y BRIESEN, D.: *Art. Cit.*, pág. 65. Los nombres propios (Mix, Genest...) se refieren a industrias.
- 10 Sobre todo en una de sus grandes obras: MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, Madrid, Alianza, 2002.
- 11 De hecho, Mumford debe mucho a los estudios de su idolatrado GEDDES, P.: *Cities in evolution* (1915), London, Oxford University Press, 1968.
- 12 Destacan GEDDES, P.: *Op. Cit.*; CAMPBELL, A. y HILLS, L.: *Health and Environment*, London (1925).
- 13 MUMFORD, L.: *Op. Cit.*, p. 171.
- 14 *Ibidem*, p. 219.
- 15 *Ibidem*, pp. 186-187.
- 16 *Ibidem*, p. 173.
- 17 MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Buenos Aires, Infinito, 1979, p. 598 y ss.
- 18 MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 195.
- 19 *Ibidem*, p. 200.
- 20 MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, Buenos Aires, Colección Experiencia, 1960, pp. 275-278.
- 21 Párrafos de los textos de Engels suelen ser fáciles de encontrar en páginas de grupos comunistas, en este caso esta selección ha sido extraída de internet: http://es.internationalism.org/rm/86_china.html.
- 22 MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, pp. 283-285.
- 23 *Ibidem*, pp. 273-274, 352-365. Los alemanes también fueron pioneros en este campo. Un tratado como el de BECHTEL, H.: *Wirtschaftsstil der Deutschen Spätmittelalters*, Munich, 1930, trata el arte en varias de sus facetas conjuntamente con la industria y el comercio. Otro a destacar, esta vez norteamericano, es el de JOHSON, P.: *Machine Art*, New York, 1933.
- 24 MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 239.
- 25 *Ibidem*, pp. 247 y 268-271.
- 26 A pesar de ello, nuestros conceptos actuales sobre historia, filosofía y arte, sumados a nuestra propia subjetividad, hacen que nunca se pueda llegar a conclusiones científicas, si bien enriquecemos las interpretaciones gracias a la dialéctica entre las diferencias que puedan surgir.
- 27 La primera, de 1877, es de KAPP, E.: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig, G. Westermann, 1877., a la que le siguen:

- ENGELMEYER, P. K.: <Grundriss der Philosophie der Technik>, en *Kölnische Zeitung*, 608, (1894), pp 1-2; ENGELMEYER, P. K.: <Allgemein Fragien der Technik>, en *Dinglers Polytechnisches Journal*, vols. 311, 312, 313 (1899); EYHT, M., *Lebendige Kräfte*, Berlín, Springer, 1903; DU BOIS- REYMOND, A.: *Erfindung und Erfinder*, Berlín, Springer, 1906; GOLDSTEIN, J.: *Die Technik*, Frankfurt, Rütten and Loening, 1912; ENGELHARDT, V. *Weltanschauung und Technik*, Leipzig, F. Meiner, 1922; o GOTTL-OTTLILJENFELD, F.: *Wirtschaft und Technik*, Tübingen, Mohr, 1923.
- 28 WHITFORD, F.: *La Bauhaus*, Madrid, Paidós, 1991, p. 143.
- 29 ZIMMERMAN, M.: *Heidegger's confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*, Indiana University Press, 1990, p. 7 y 13.
- 30 PEDRAZA, P.: *Op. Cit.*, p. 112.
- 31 Es HERF, J., quien en su obra *El modernismo reaccionario*, Ciudad de México, F.C.E., 1990, le ha conferido un mayor rigor y sistematización por autores y teorías. Pilar Pedraza (*Op. Cit.*) toma las ideas de este autor para su breve resumen.
- 32 ZIMMERMAN, M.: *Op. Cit.*, p. 10.
- 33 AYESTARÁN, R.: <Modernismo reaccionario y técnica: Heidegger frente a Nietzsche y Jünger>, en AA.VV: *Ciencia, tecnología y sociedad*, Estella, Verbo Divino, 1996, p. 99.
- 34 Véase SPENGLER, O.: *El hombre y la técnica* (1931), Buenos Aires, Editorial Ver, 1963, Capítulo 1, 'Tesis 2ª -Versión electrónica sin paginación-. ZSCHIMMER, E.: <*Philosophie der Technik* (Berlín, 1917)> en MALDONADO, T. (comp.): *Técnica y cultura*, Buenos Aires, Infinito, 2002, pp. 192-193.
- 35 SIMMEL, G.: *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, pp 610-611. Simmel dice que es la época de la «revolución de las cosas».
- 36 MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 58-59.
- 37 AYESTARÁN, R.: *Art. Cit.*, p. 102.
- 38 Véase: SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de la crítica de la cultura*, Barcelona, Península, pp. 247-260, SIMMEL, G.: <El dominio de la técnica>, en MALDONADO, T.: *Op. Cit.*
- 39 SIMMEL, G.: *Art Cit.*, p. 60.
- 40 GIUNTA, A.: <Paul Virilio, una introducción>, en VIRILIO, P.: *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 34.
- 41 ELIAS, N.: *Los alemanes*, México, Instituto Mora, 1999, pp. 249 y ss.
- 42 JÜNGER, E.: *El trabajador*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 109.
- 43 ZIMMERMAN, M.: *Op. Cit.*, pp. 54 y 55.
- 44 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 41.
- 45 *Ibidem*, pp. 46-78.
- 46 Evidentemente estas habían comenzado a operar de ese modo a principios del siglo XIX, pero el aniquilamiento de todas las vernáculos fórmulas gremiales típicamente alemanas aún no se había producido ni en el primer cuarto del siglo XX. El sociólogo alemán Ferdinand Julius Tönnies (1856-1936) expresó su preocupación ante la desaparición de las antiguas formas de asociación alemanas, que estaban siendo reemplazadas por las modernas formas de asociación industriales, en su libro *Comunidad y sociedad* (1887). Por su parte, SHINNER, L.: *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 286, afirma que es en una fecha tan tardía como el 1914 cuando ya prácticamente habían desaparecido las organizaciones gremiales.
- 47 MUMFORD, L.: *Técnica y civilización.*, pp. 112 y 193.
- 48 MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 66.
- 49 MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 193.
- 50 Bergson supo distinguir entre el tiempo marcado por el reloj, basado en una sucesión de momentos individualizados e iguales, con el tiempo que siente el ser humano (*duración, élan vital*), acumulativo en sus efectos, relativo en duración a las sensaciones subjetivas (que al fin

- y al cabo son las que nos construyen). AUBRAL, F.: *Los filósofos*, Acento, Madrid, 2002, p. 20. Véase también MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 31-34., donde al autor, influenciado por Bergson o Dilthey, plantea como los días del año no tienen la misma duración, como el hombre siempre ha medido el tiempo en base a sus propias experiencias y acciones (el pastor por el parto del cordero, el agricultor por los ciclos de sembrado y coleta), como las tradiciones gastronómicas se basaban en comer o dormir cuando se sentía hambre o sueño, no cuando el reloj lo marcaba, o como otras culturas no han necesitado de la reticularización temporal. ELLUL, J.: *La edad de la técnica*, Barcelona, Octaedro, 2003, p. 331, revalida la tesis de Mumford siguiendo a Castelli: el reloj ha vuelto abstracto y asignificante el tiempo. Éste ya no nos pertenece. Incluso ZIMMERMAN, M: *Op. Cit.*, p. 212, se ve obligado a aceptar como el tiempo del reloj no tiene relación con los ritmos de la vida para hacer entender mejor al lector los ataques de Heidegger al mundo técnico.
- 51 Véase MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, págs 289-293 o ELLUL, J.: *Op. cit.*, pág 331. Sin embargo, la bibliografía sobre este tema podría aumentarse, dado que estos y otros temas ya expuestos con anterioridad han sido también tratados, con más o menos carga crítica, por Ortega y Gasset, Erich Fromm, María Zambrano, Carlo Cipolla...
- 52 MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, pp. 64-65.
- 53 SHINNER, L.: *Op. Cit.*, pp. 282-283.
- 54 MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, pp. 35 y 55.
- 55 *Ibidem*, pág 53
- 56 AZÚA, F. de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Estella, Pamiela, 1991, p. 142.
- 57 Véase HABERMAS, J.: *Ciencia y técnica como ideología*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 53 y ss. En el estudio citado, Habermas establece una comparación entre la teoría weberiana y la posterior reflexión de Marcuse.
- 58 MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 195.
- 59 Véase *Ibidem*, p. 198 y MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 53.
- 60 BÜCHER, Karl: *Trabajo y ritmo* (1924), Madrid, Biblioteca científico filosófica, 1991. Estudio de gran interés por sus imbricaciones musicales y económicas.
- 61 MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 191.
- 62 Algunos de estas características pueden ser rápidamente identificadas en *Ibidem*, pp. 198-200. Otras pertenecen a ideas recurrentes de la sociología crítica del momento.